G. A. CESAREO

PROFESSORE NELLA R. UNIVERSITÀ DI PALERMO

LA CRITICA ESTETICA

Dalla *Nuova Antologia* - 1° ottobre 1903

R. UNIVERSITA' DI TORINO
LASCITO
Arturo GRAF
BIBLIOTECA di FILOS. e LETTERE

ROMA
DIREZIONE DELLA NUOVA ANTOLOGIA
CORSO UMBERTO I, 131
1903

PROPRIETÀ LETTERARIA

Roma, Via della Missione 3 - Carlo Colombo, tipografo della Camera dei deputati

I.

Or son più mesi, in un foglio quotidiano di Roma, fu riattizzata una controversia, che cova da anni nella coscienza di tutte le persone cólte in Italia: - Cos'ha da essere insomma la critica? Della filologia solamente? Ci contenteremo a indagare le varianti, le significazioni proprie, gli accenni storici, le fonti e la fortuna della *Comedia* di Dante; e poi basta? E la ragione di quest'erudito accanimento su quel poema, o su qualunque altra opera d'arte? Dante, voi dite, è un gran poeta; il Petrarca, un gran poeta; l'Ariosto, il Tasso, il Foscolo, il Manzoni, il Leopardi, di gran poeti. Lo dite; ma, lo dimostrate? Può bastare a' giovani che vengon su, quell'udirvi ripetere di tratto in tratto: - Questo è bello! questo è stupendo! - per avere un'idea di quel che sia veramente la bellezza poetica? Specie, quando voi ripetete le stesse esclamazioni distratte così ne' luoghi dove il bello si sente da tutti, come in quelli dove non si sente fuor che da voi? In somma, c'è o non c'è una critica estetica? E se c'è, ha sue leggi? Si può insegnarla? O è, come la fede, un'ispirazione dall'alto, personale e incomunicabile?

Alessandro D'Ancona propose una conciliazione: la sintesi poggiata sul saldo terreno dell'analisi. Ma qui non si tratta di ciò. Analisi e sintesi son due procedimenti logici che si possono adoperare in ogni maniera di critica; se non quanto l'analisi d'una maniera non giova alla sintesi d'un'altra. L'analisi di tutte le varianti della *Comedia* non insegna nulla per il carattere di Dante; l'analisi di tutte le determinazioni del carattere di Dante non è buon fondamento alla valutazione estetica della *Comedia*.

Di tre ragioni può essere la critica: storica o filologica, psicologica, estetica. Critica storica o filologica è quella che pubblica, compie, corregge i testi; interpreta i luoghi difficili (esegesi ed ermeneutica); dichiara i riferimenti storici, geografici, scientifici; scruta le fonti e la fortuna d'un'opera; accerta le notizie biografiche; riévoca l'ambiente sociale in cui una fantasia si maturò; in fine, riproducendo le condizioni che accompagnarono il nascimento d'un'opera d'arte, ci mette in grado di considerarla a un di presso nella sua luce originaria e abbagliante.

Critica psicologica è quella che scruta la psicologia normale e patologica di ciascuno scrittore, le determinazioni e le variazioni del suo carattere, l'azione esercitata su questo dall'ambiente e dall'educa-

zione intellettuale o morale, e l'azione esercitata da esso su la produzione d'arte.

In fine critica estetica è quella che indaga il grado di bellezza dell'opera d'arte, e riesce a un giudizio sul suo valore espressivo.

Di queste tre vie della critica, la prima è stata senza dubbio la più battuta in Italia; per circa trent'anni fu anzi apertamente o copertamente asserito che la filologica o storica è la sola critica vera, legittima, positiva e razionale, e che tutto il resto è allucinazione o ciarlataneria. Fu un delirio d'abbassamento intellettuale, una forsennata rinunzia all'attività superiore dello spirito, il regno dei mediocri. La data, la variante, la trascrizione, il fatto bruto venne considerato come l'ultimo termine dell'indagine critica; gli studiosi di letteratura lavoravano, quasi servi della gleba, senza gioja e senza scopo; Francesco De Sanctis fu schernito come un parabolano da fiera, e la *Comedia* di Dante fu definita un documento notabile della vita italiana nel secolo decimoquarto.

In mezzo a questo torpore, la critica psicologica gittò il grido della rivolta. E le prime voci proruppero dal coro degli scienziati, non già da quello dei letterati. Questi, oramai, avevan tutti l'elefantíasi dell'erudizione: furon quegli altri che, visto il maggese deserto, si diedero a far piantagioni biologiche, psichiatriche e antropologiche; ma se l'arnese era buono, la semente era guasta: quella brava gente si figurò di poter descrivere la vita psichica d'un poeta su pochi dati raccolti alla peggio, con goffo empirismo, da manuali, da enciclopedie, da trattazioni barellanti e malfide; e il raccolto fu di spropositi. I filologi gongolarono: era la prova che avean ragione, e che non c'era altra critica certa fuor della loro.

Per fortuna qualche letterato di professione, uomo di dottrina e d'ingegno, s'avventurò a quelle nuove esperienze, con tutt'altra notizia de' fatti, con tutt'altro rigore di metodo; e l'effetto parve mirabile. Dante, il Petrarca, il Leopardi, studiati nella trasmutabile essenza del loro carattere, si trasfigurarono: l'opera loro fu intesa non più come la casuale manifestazione d'un'ignota virtù, detta genio, ma come il disparato e necessario prodotto di diversi temperamenti e caratteri al sole propizio di diversi climi sociali. Anche i filologi puri, quelli almeno in buona fede, chinarono il capo; e la critica psicologica entrò, le bandiere al vento, nello steccato della scienza letteraria.

Rimaneva la critica estetica. Che la critica estetica esista, nessuno nega; ma che cosa ella sia, nessuno sa dire. Sentono tutti che un'opera d'arte può essere bella o non bella; ma quando si tratta di convenire sul valore estetico d'un'opera d'arte, ciascuno ha in tasca un giudizio, ch'è sempre discorde da quello di tutti gli altri. Il *Paradiso* di Dante è egli più o men bello dell'*Inferno*? L'*Orlando* dell'Ariosto è un'espressione d'arte più o men compiuta che quello del Bojardo? L'Alfieri è un tragico insigne o mediocre? Il *Cinque maggio* del Manzoni, il *Consalvo* del Leopardi son aborti o capilavori? Tutti sanno che tali quesiti furon proposti e si propongono ancora, pur da critici nominati; e i pareri furon sempre i più opposti. Colpa della critica estetica o di coloro che non sanno ajutarsene? Intanto, i giovini, tanto per non compromettersi, finiscono col negare la critica estetica o, ch'è lo stesso, a sentenziare che il giudizio estetico è arbitrario, soggettivo e indimostrabile: padrone ognuno d'ammirare quel che gli garba; la somma delle particolari ammirazioni costituirà il valore e la fama d'uno scrit-

tore. Una bazza per i guastamestieri dotati d' un certo ingegnaccio, che, non avendo nulla da dire, si mettono a stuzzicare gl' istinti bassi e i gusti corrotti del pubblico, e riescono a arraffare una nomèa, che dà la misura dell'abbrutimento d' una generazione.

II.

La critica estetica c'è; ha sue leggi e suoi metodi; è libera, salda, razionale, assoluta; si prefigge la valutazione, non già soggettiva e arbitraria, ma universale e immutabile di ciascun'opera d'arte; è la severa educatrice e custode del sentimento della bellezza nel popolo.

Io non devo qui ragionare delle sue leggi, che son quelle dell'estetica: intendo solo descrivere a grado a grado il processo per cui di qualunque opera d'arte della parola (o poesia, nel senso più ampio) si può riuscire a formare un giudizio esatto perchè sperimentale, invariabile perchè oggettivo.

Che cosa è arte della parola, o poesia?

Due sono le forme della conoscenza, la sentimentale e l'intellettiva. « Gli uomini, scrisse il Vico, prima sentono senza avvertire: da poi avvertiscono con animo perturbato e commosso: finalmente, riflettono con mente pura ». Il primo di questi gradi, perduto nei crepuscoli dell'incoscienza, è fuori di qualunque attività dello spirito; il secondo, l'intuizione necessariamente sentimentale dei fatti, è la conoscenza estetica; il terzo, l'indagine intellettuale delle relazioni tra i fatti, è la conoscenza scientifica. Sicuramente, non si perviene alla conoscenza scientifica senza passare per la conoscenza estetica; ma la conoscenza delle relazioni s'è già lasciata dietro la conoscenza de' fatti, l'intuizione scientifica *non è più* schietta intuizione estetica; l'intelletto ha oltrepassato il sentimento. Perchè la scienza possa ridiventare mera impressione estetica, bisogna ch'ella sia riappresa come fatto e susciti quella particolar forma d' entusiasmo così acceso in molti luoghi di Lucrezio che si dimanda sentimento intellettuale.

Le rappresentazioni, le percezioni, le intuizioni delle cose reali o irreali, vere o immaginarie, espresse acconciamente con la parola, son ciò che si dice poesia.

E qui cade in taglio un'osservazione. Ciascun uomo ha rappresentazioni, percezioni e intuizioni; ciascun uomo le manifesta con la parola: siam dunque tutti poeti? O altrimenti, che divario c'è egli fra l'espressione comune e l'espressione poetica?

Cento, mille, diecimila persone si levano di buon' ora e contemplano un'alba in Lombardia. Tutti gli altri si contentano d'esclamare: - Bell'alba! - Alessandro Manzoni scrive: « Il cielo prometteva una bella giornata » col rimanente della mirabile descrizione che si ritrova nel cap. XVII dei *Promessi Sposi*. Che differenza c'è fra le due espressioni? Ecco: della loro intuizione quegli altri hanno dato un'espressione così nuda e schematica ch'è quasi un'astrazione; il Manzoni ce n'ha dato un'espressione così ricca di determinazioni da riuscire a rappresentarci non la *bell'alba* in astratto, ma *quella bell'alba* vista un tal giorno da lui. La prima è un'espressione insufficiente; la seconda è un' espressione propria, numerosa e compiuta. Quella ci lascia freddi; questa ha tanta energia da suscitare nello spirito attento un'emozione nuova: il piacere di quello spettacolo. Tale è dunque la differenza fra

l'espressione comune e l'espressione poetica: l'una, *senza carattere*, non ha forza da sollevar l'animo di chi legge o ascolta in una nuova regione sentimentale; l'altra, *ricca di carattere*, ha codesta forza.

Ma va súbito anche avvertito che l'animo di chi legge o ascolta s'intende a fatto spregiudicato circa l'espressione che accoglie; se no, quell'espressione per lui non ha più valore estetico, ma soltanto organico. Un telegramma che annunzia la morte d'un amico, una cronaca di giornale che descrive l'incendio del giorno avanti, commuovono per la cosa in sè, non per la maniera in cui è detta; destano un sentimento interessato ed organico, non disinteressato ed estetico. Poesia è dunque ciascuna espressione capace di suscitare un'emozione nuova in uno spirito libero.

Manifestamente, per valutare equamente una poesia, occorre, innanzi tutto, uno spirito libero. La preoccupazione dello spirito è la più frequente ragione delle discordanze di giudizio sur un'opera d'arte. I sentimenti interessati, come torrenti limacciosi e impetuosi, dirompono spesso a intorbidare il puro lago del sentimento estetico, che non riesce più a rispecchiare fedelmente la bellezza del cielo e della montagna. I rapporti d'amicizia o d'inimicizia con un poeta; le passioni letterarie, politiche, religiose e via dicendo: i momentanei pervertimenti del gusto; la maggior attitudine a procacciarsi fautori e a sollevarsi la grida da torno: questi e altri molti sono motivi che oscurano la sincerità del giudizio. A punto per codesto l'opera d'arte è valutata più rettamente da' posteri, su' quali non agiscono più quei sentimenti interessati, che, vivendo il poeta, si mescolavano indebitamente col sentimento estetico per annebbiargli la limpida intuizione della bellezza.

Il critico estetico dee, prima di tutto, spogliare il suo spirito di qualunque preoccupazione e di qualunque passione. Nel sacro momento della contemplazione egli ha da sentirsi lontano, quant'è possibile, d'ogni affetto di qualunque natura; con l'anima disabitata, ma aperta ad accogliere la nuova impressione. Ciò non è agevole, nè riesce a tutt'i caratteri: i meglio apparecchiati son quegli spiriti alti e sereni in cui la ragione, educata al severo spettacolo del perpetuo mutare di tutte le cose, può sempre moderare e comporre senza fatica il tumulto dei sentimenti organici.

Ma non basta la libertà dello spirito: anche è necessaria l'erudizion filologica. La critica filologica non ha bisogno dell'estetica; la critica estetica ha bisogno della filologia. Per giudicare un'opera d'arte, si vuole innanzi tutto comprenderla nella sua espressione verbale, nelle sue allusioni d'ogni maniera, nell'ambiente morale e sociale in cui fu maturata; e ciò tutto, come vedemmo, è filologia. Non può sentir pienamente la bellezza d'una lauda di Jacopone o d'una canzone politica del Petrarca chi non abbia preparazione filologica e storica, non solo da intendere senza sforzo la lingua di quei due poeti, ma da cogliere ciascun loro richiamo a circostanze contemporanee, ma da rievocare attorno a sè l'atmosfera sentimentale e ideale in cui respiravano. Senza che, come ognuno può intendere, saranno erronee o imperfette molte delle impressioni che il critico estetico riceverà dell'opera d'arte, e sarà molto incerto anche il giudizio definitivo.

Si badi, per altro: intender bene un fenomeno letterario non vuol mica dire approvarne gli errori. Noi sappiamo per qual fallace interpretazione dell'espressione estetica su la fine del secolo decimoterzo

si considerasse la forma come soltanto il velo d'una verità intellettuale; non per questo ammireremo quell'aspro rimessiticcio di psicologia versificata, pur così caro a' dotti di quel secolo, ch'è la canzone *Donna mi prega* di Guido Cavalcanti.

Quando il critico estetico si sentirà libero di preconcetti e apparecchiato a pienamente comprendere l' opera d' arte, allora egli potrà degnamente passare al lavoro di valutazione.

III.

Ciascuna espressione d'arte è destinata a muovere in chi legge o ascolta una doppia onda di sentimenti: gli uni, infiniti e mutabili, i sentimenti organici, vale a dire i piaceri e i dolori di qualunque natura; l'altro, uno e costante, il sentimento estetico, vale a dire il piacere dell' espressione bella. Quelli sono i sentimenti del contenuto; questo è il sentimento della forma, il solo che conti nella valutazione estetica. A punto per ciò, il contenuto più gradevole (che impropriamento da molti è detto « bello fisico »), se male espresso, dà noja, e il contenuto più ripugnante, se detto bene, reca piacere. Nulla è più uggioso della primavera nelle rime degli Arcadi, e nulla è più attraente che la ghiaccia dei traditori nel poema di Dante. Così pure accade, che alla rappresentazione poetica d'una grande sventura, in teatro, si provi come una gioja rigata di lagrime: le lagrime sono l'effetto del dolore organico, la gioja è quello del piacere estetico.

Il critico che si mette a considerare un' opera d' arte, s' egli è libero e preparato, proverà subito un' impressione, che sarà o di piena dilettazione o di varia incertezza o di risoluta molestia. Nei tre casi codesta impressione sarà tumultuaria e imperfetta; e non può dar luogo a giudizio. È a un di presso l'intuizione sommaria del volgo.

In ogni modo, appresso questa prima contemplazione, il critico saprà lo stato d'animo che il poeta volea stimolare.

È un paradosso o una facezia l'affermazione che il critico non possa dire, perchè non può lo stesso poeta, ciò che questi intese di fare. L'attività estetica è un'attività cosciente. Da Dante nella *Vita Nuova* e nel *Convivio* a Vittor Hugo nelle molte schermaglie a difesa dell'opera sua; dal Goethe ne' *Colloquj con l'Eckermann* al Poe nello scritto in cui narra la formazione de' versi sul *Corvo*, tutt'i poeti che chiosaron loro espressioni d'arte dimostrarono di sapere a un puntino quel che volevano. Talvolta accadde, egli è vero, che un'opera d'arte rivelasse forse ne' secoli una significazione più profonda di quella attribuitale dall'autore medesimo: così il *Don Chisciotte* del Cervantes, composto per canzonatura de' romanzi di cavalleria, apparisce ora a noi, per dirla col Heine, « la più gran satira umana contro l'umano entusiasmo ». Ma ciò accadde soltanto quando si diede a quell'espressione d'arte un'interpretazione intellettuale e simbolica, ch'ella in sè non aveva, una portata ideale che oltrepassava le intenzioni estetiche del momento.

Quando il critico estetico avrà dunque saputo il sentimento organico che quell'espressione d'arte vuol suscitare, egli avrà da scrutare se i mezzi adoperati dal poeta sono i più acconci al conseguimento del fine. Com'è agevole intendere, non si può anticipar regole di sorta alcuna: ciascuna composizione è un individuo per sè stante che non

è lecito classare nè ragguagliare con altri; ma ella ha pur leggi proprie alle quali è soggetta e nella cui scrupolosa osservanza consiste il segreto della sua particolare bellezza.

Se un' opera d'arte ha da provocare uno stato d'animo, appar manifesto che tanto più pieno sarà l'effetto finale, quanto più intense e concordi vi coopereranno tutte le singole determinazioni. Anche in estetica la somma è in ragion delle pòste. L'esame di tutte a una a una le particolari espressioni ci darà la misura dell'espressione totale. Or come la perfetta riproduzione d'uno stato d'animo, in cui per l'appunto consiste la bellezza estetica, è un fatto emozionale che può risultare soltanto dalla somma d'alcune rappresentazioni organiche, così l'analisi psicologica d'un' opera di poesia è il necessario fondamento di qualunque valutazione estetica.

Ogni singola rappresentazione dev'essere *caratteristica*. Il *caratteristico* è l'essenza della bellezza. L' opera di scienza non è opera d'arte per difetto di caratteristico: le pure idee non hanno carattere. *Caratteristica* è l'espressione ricca, individuale, appropriata di ciascuna rappresentazione: appunto per codesto ella accende d'un lampo impreveduto la nostra immaginazione. Nella poesia lirica, ch'è rappresentazione di stati d'animo soggettivi, il caratteristico si riferisce alla particolare intuizione del poeta; nella poesia narrativa e drammatica, ch'è rappresentazione di stati d'animo oggettivi, il caratteristico si riferisce alla molteplice verità de' personaggi. L'analisi psicologica è per i due casi la stessa. Nella trascuranza e nella violazione del caratteristico va cercata la misura del brutto.

Come si può far contro al caratteristico?

Poichè ciascun individuo estetico ha natura propria, e però forma propria, innumerabili sono così gli aspetti del bello, come quelli del brutto; nè se ne può dare una classificazione ordinata e scientifica. Ciò non ostante, la più inaspettata rivelazione del brutto accompagnerà sempre la trasgressione a qualcuna fra le leggi prime del caratteristico, che sono: la determinatezza, la perspicuità, la semplicità, la proprietà, la coerenza, così delle parti come del tutto.

IV.

La determinatezza consiste nell'uso di quell'espressioni che sono le più convenienti a quel contenuto in quel particolare momento. Le forme astratte, generali e schematiche; le locuzioni che si può adattare a più altri contenuti o a qualunque altro momento di quel contenuto: ciò tutto fa contro la determinatezza. Quando Aurelio Bertòla de Giorgi saluta Posillipo co' versi:

> Addio, beato margine,
> Sacro per tanta età
> All'aurea voluttà,
> Sacro alle muse,

egli riesce inefficace a punto per la vacua indeterminatezza di codesta espressione, la quale tanto si può riferire a Posillipo, quanto a Cuma, a Baja, a Firenze, alla Sicilia, alla Grecia, e così via seguitando. Quando l'Alfieri, a Cecri, madre di Mirra, nella tragedia di questo nome, fa dire non altro che di quelle frasi generiche di compianto, le

quali non tradiscono mai alcun guizzo personale e profondo d'un'anima individuale, e potrebbero venir profferite così da quella come da qualunque altra donna che volesse parere, e non fosse, pensosa della figliuola infelice, il tragico nostro, in luogo di creare una madre vera e vibrante, espone solo il formulario astratto della pietà materna; e fallisce per aver sostituito l'indeterminato al determinato, il tipico al caratteristico.

Contro la perspicuità si pecca con quell'espressioni, le quali, o ambigue o intricate o insufficienti, non comunicando immediatamente un'immagine alla fantasia di chi legge o ascolta, arrestano o sviano il moto interiore che dovrebbero invece ajutare. In Francia, per una bizzarra depravazione del gusto, fu di moda, alcuni anni or sono, il volontario disdegno della perspicuità: tutti rammentano certe puerili crittografie del Mallarmé e de' suoi discepoli « decadenti ». Oggi quel vezzo ritorna a quando a quando anche in alcuni scrittori italiani, come un pizzico forte di droga che serva a stimolare gli stomachi pigri e svogliati. Nel teatro dell'Ibsen e in quello del Maeterlinck non son rari i personaggi enigmatici, che possono bene sorprendere l'innocenza de' zuzzurulloni disposti a ammirare quello che non capiscono, ma non commuovono la fantasia, costretta a rimanere inattiva durante tutto quel tempo che l'intelletto batte la campagna per indagare la significazione di quell'indovinello personificato.

Esige la semplicità che sia rimosso dall'espressione quanto d'ovvio, di ridondante, d'estraneo all'emozione finale, non la seconda, anzi la svigorisce e l'arresta. La fastidiosa insistenza su le stesse determinazioni, il richiamo ozioso di determinazioni remote allo stato d'animo che si vuol suscitare, nocciono alla semplicità, e quindi alla bellezza, dell'espressione. Il Frugoni, volendo in un sonetto rappresentare Annibale adolescente che giura eterna inimicizia a' Romani, scrisse:

Del primo pelo appena ombrato il mento
Avea l'ardente giovane affricano,
Quando sul *sacro* altar posta la mano
Proferiva l'orribil giuramento,
E cento Deità chiamava e cento
Su *l'alto* scèmpio del valor romano;
Sebben li giusti Dei lasciâro in vano
L'atroce vóto, e dierlo in preda al vento.

In questi versi quel *sacro*, che nulla aggiunge all'idea dell'altare; quell'*alto*, ch'è gia racchiuso nell'immaginazione della strage di tutto un gran popolo, sono determinazioni superflue. Peggio i due ultimi versi, ne' quali il poeta, lasciando in asso la sua visione presente, e sviandosi con l'intelletto dietro una considerazione posteriore ed aliena, dissipa a un tratto l'illusione ch'egli avea cominciato a formare nel nostro spirito. La legge medesima è violata in que' drammi ne' quali fan capolino personaggi che, stranieri all'azione, non riescono fuorchè a raffreddarla, come l'Infanta nel *Cid* del Corneille; e in que' romanzi dove l'autore, interrompendo sul più bello la narrazione per interpolarvi le sue considerazioni, come avviene troppo spesso al Guerrazzi, distrugge tutto l'effetto estetico dell'opera sua. Il Manzoni potè far senza danno codesto, perchè l'ironia, ch'è, per così dire, il respiro misurato e continuo del meraviglioso romanzo, ci tien sempre desta la coscienza

d'assistere a un libero giuoco dello spirito: il poeta non si contenta a rappresentare, ma scruta, spiega, analizza: infatti il piacere estetico prodotto dai *Promessi Sposi* consiste non meno nell'evocazione caratteristica e piena della realtà, che nella critica bonaria, ma inesorabile, onde l'accompagna il buon senso del poeta osservatore.

Contravviene alla proprietà ciascuna espressione la quale desti un'immagine, e insieme un'emozione, diversa da quella che il poeta intendeva destare. Senza qui riferirmi a quelle che i rétori chiamano improprietà di parola (e che sono, a ogni modo, pur esteticamente, determinazioni incompiute), mi giova ricordar come improprie tutte quelle forme d'espressione, che si sogliòn chiamare immaginose, rare, eleganti, e così via seguitando. Quando la forma è percepita come un ornamento del pensiero, già per codesto ella è impropria. La forma propria è la necessaria; è tutt'una cosa col pensiero; è, non elegante nè rara, ma conveniente. Figurarsi di parere eleganti chiamando *camerlinga* la cameriera, *torque* la collana d'una contadina, *ringhio* il canto della cinciallegra, *sapiente legno del Nazzareno* la Croce, *cupole gonfie di preghiera* quelle delle Chiese, è indizio di scioperataggine. Anche l'allegoria è sempre un'espressione impropria. Il poeta vuol rappresentare uno stato d'animo, e stimola invece la riproduzione imperfetta d'un'immagine che con quello non ha che vedere; vuol manifestare un concetto, ed eccita invece un'emozione stracca che a quello non corrisponde. Un sonetto del Petrarca dice così:

Passa la nave mia colma d'oblio
Per aspro mare, a mezza notte, il verno
E 'nfra Scilla e Cariddi; ed al governo
Siede 'l signore, anzi il nimico mio:
A ciascun remo un penser pronto e rio,
Che la tempesta e 'l fin par ch'abbi a scherno:
La vela rompe un vento umido, eterno,
Di sospir, di speranze e di desio:
Pioggia di lagrimar, nebbia di sdegni
Bagna e rallenta le già stanche sarte,
Che son d'error con ignoranzia attorto:
Celansi i due suo' dolci usati segni;
Morta fra l'onde è la ragion e l'arte:
Tal ch'i' 'ncomincio a desperar del porto.

La visione qui risultante è quella, se ben torbida, d'una nave in alto mare; per altro la stravaganza di certi particolari (« a ciascun remo un penser pronto e rio », il vento « di sospir, di speranze e di desio », e poi quella « pioggia di lagrimar, nebbia di sdegni », quelle sarte « che son d'error con ignoranzia attorto ») c'insospettisce circa la vera significazione di quella nave. E allora, mentre l'attività estetica resta inerte, l'attività logica dee sforzarsi di ricavare il senso proprio dalla combinazione di tutte quell'espressioni improprie che adombrano la segreta verità dell'autore. Qui pure insomma alla conoscenza intuitiva, ch'è la sola conoscenza estetica, è sostituita la conoscenza intellettuale; il poeta, non essendo così preoccupato, come vorrebbe far credere, da quella sua disperata passione, può lasciarla da parte per mettersi a carezzare, a adornare e a finire l'immagine d'una nave. Ma poichè una nave non rappresentò mai da sè sola le pene d'amore, il poeta fu costretto a pensare (pensare soltanto), per quella sua nave, delle determinazioni che tanto le disconvengono,

quanto invece convengono all'amore infelice. E l'espressione risulta non meno impropria alla finzione comparativa della nave, che al termine principale dell'amor suo.

Altro esempio. Un poeta racconta d'aver inciampato in un lupanare una vecchia mezzana, e si propone d'eccitar ne' lettori il disgusto e l'orrore ch'egli stesso ha provato. Una mano ignota brancola nella tenebra; una *voce d'antico sepolcro* impreca per fame. Guarda il poeta, e gli sembra di ravvisare « l'eterna tartarea faccia d'Atropo che taglia lo stame »; e ristà perplesso. Fin qui la rappresentazione è perfetta: noi veramente proviamo l'angoscia di quello spettacolo. Ma d'improvviso ecco una determinazione che comincia a guastar l'effetto:

> e tutti i secoli muti
> che avean travagliato quel volto.

I secoli? quali secoli? e che donna è codesta su la quale gravan de' secoli? Così l'intelletto nostro, intempestivamente destato, turba, svia, corrompe l'illusione sentimentale. Più avanti, dopo altre determinazioni proprie, ecco « i *millennii* d'onta e di lutto » di quella megera; finchè un compagno del poeta avverte:

> ... tu désti la dramma
> a Elena figlia del Cigno,
> che fatta è serva millenne
> d'una meretrice di Pirgo.

Come facezia, può stare; e sarebbe anche una profonda facezia. Ma che! Il poeta ha in capo una sua idea, e non vi rinunzia. Egli prende sul serio quella facezia, e rifà a suo modo la storia di questa Elena sua: amata da Paride, rapita da Alessandro, impregnata niente meno che d'una città, Alessandria; giaciuta sotto i centurioni, i servi, ladroni, gli omicidi, maestra di lascivie, in fine decrepita e serva in un lupanare di Pirgo l'anno di grazia mille ottocento e tanti.

Per tal modo l'illusione fantastica del lettore che voleva affisarsi soltanto nella potente e ripugnante visione di quella vecchiezza miserabile intravista ne' primi versi, è continuamente distratta da determinazioni sconvenienti all'immagine prima: sforzato a cercar di queste l'occulta significazione, dev'egli arrestar volta a volta i moti dell'immaginazione, per dar luogo a riflessioni, a comparazioni, a congetture, a fatti intellettuali: l'espressione, che non è pura estetica, nè pura intellettuale, lo lascia ognor sospeso fra l'attività intuitiva e l'attività logica: il suo spirito rimane freddo; e anche s' egli avrà la soddisfazione d'intender finalmente che quella vecchia baldracca non è sè, nè Elena, ma la Grecia decaduta ed oppressa, vale a dire il simbolo d'un simbolo, sarà almeno persuaso che tutto avrà potuto provare, ma non certo la semplice, sacra e incorruttibile fascinazione della bellezza.

Anche nella letteratura oggettiva, tutti i personaggi simbolici, vale a dire quelli che non sono sè, ma un'altra cosa, non creature libere e palpitanti, ma segni d'un concetto, d'un fatto intellettuale, d'una astrazione, offendono allo stesso modo la proprietà dell'espressione. Un universale va espresso in forma logica, come in forma estetica un individuale. Qualunque contaminazione d'una forma con l'altra non può produrre che il brutto. I poemi allegorici del medio evo, molti *autos* di Lope de Vega e di Calderon de la Barca, gran parte del secondo *Faust* del Goethe, alcuni dialoghi del Leopardi, alcuni drammi dell'Ibsen, appartengono a codeste categorie d'espressioni ambigue e fallite.

La coerenza è lo scrupoloso ossequio, sia nelle immagini singole che nell'intuizione totale, alla tecnica dell'arte. Ogni arte infatti ha la sua tecnica, ch'è l'immediata applicazione delle leggi pratiche ai mezzi comunicativi dell'intuizione estetica. Come l'altre arti, anche la poesia che fa violenza alla tecnica sua dà nell'innaturale e nel falso.

Quando il Lessing, nel *Laocoonte*, segnò i limiti fra pittura e poesia, egli insomma non agitò se non una questione di tecnica; nè si può dire che avesse torto. La tecnica della pittura, ch'è rappresentazione *d'un momento* nello spazio, esclude perciò qualunque successione di tempo: per legge fisica, noi non possiamo vedere a un tempo due aspetti diversi della cosa medesima. Così la tecnica della poesia, ch'è rappresentazione di più momenti consecutivi nel tempo, esclude invece l'indugio soverchio su i particolari di ciascun momento: per legge psichica, noi non possiamo cogliere l'immagine unica e intera di cose rappresentateci in momenti diversi. Quanto più subitanea è la percezione sensibile della cosa, tanto più sarà vietato al poeta di sminuzzarla nelle sue parti; ciò anche per una legge d'estetica generale, quella che l'espressione dee fedelmente rispecchiar l'impressione: e un'impressione sola e momentanea non può frangersi in più espressioni tarde, spicciolate ed improprie. È lecito al poeta di rappresentare successive percezioni nel tempo; non gli è lecito di descrivere i particolari d'una visione istantanea nello spazio. Per questo i ritratti per connotati d'uomo o di donna, le prolisse descrizioni di natura viva o di natura morta, che piacquero tanto allo Zola, i travasamenti in versi del contenuto di quadri celebri e altrettali esercitazioni da perdigiorni non son punto poesia.

Ma, si dirà, come dee dunque un poeta rappresentare una sua intuizione di bellezza fisica, una donna, un giardino, il mare in tempesta, il firmamento stellato, e via dicendo? Come, non si può dire: ci son norme per la critica dell'espressione, non per la produzione di questa: solo bisogna che il poeta non faccia contro alla tecnica dell'arte sua. Dante, nella *Vita Nuova*, rappresentò mirabilmente la bellezza di Beatrice senza bisogno di dirci nè di che colore ella avesse gli occhi e i capelli, nè se il naso fosse aquilino o rincagnato, nè se avesse la persona piccola o alta. Il Leopardi rappresentò la sua donna, Silvia o Nerina ch'ei la dimandasse, e non ebbe a esaminarla membro per membro. Come avranno fatto? Rappresentarono la bellezza coi mezzi dell'arte loro; vale a dire nel tumulto d'affetti suscitato alla loro anima dalla vista delle due belle creature. E l'esempio d'Omero è vecchio, ma sempre significativo. La bellezza d'Elena non è descritta altrimenti che nello stupore de' vecchioni di Troja al passaggio della donna fatale:

> Come vider venire alla lor volta
> La bellissima donna i vecchion gravi
> Alla torre seduti, con sommessa
> Voce tra lor venian dicendo: In vero
> Biasmare i Teucri nè gli Achei si denno
> Se per costei sì diuturne e dure
> Sopportano fatiche. Essa all'aspetto
> Veracemente è Dea.

L'Ariosto invece riesce a produrre magnifiche dipinture di tempeste e di giardini, rappresentando i diversi momenti dello spettacolo, quali appariscono agli occhi de' viaggiatori sur una nave o de' visita-

tori del luogo; ma egli pure fallisce quando scambia la tecnica dell'arte sua, come nel ritratto d'Alcina.

Anche non osserva la legge della coerenza il poeta che, rappresentando un suo stato d'animo, rauna determinazioni a quello contraddicenti; pensate, ma non sentite; le quali, accusando l'indifferenza distratta del poeta, distruggon l'effetto dell'espressione. Come nella realtà niuno può al tempo stesso protestare la sua venerazione a una cosa, ed offenderla; agghiacciar di paura e servire una facezia; essere in preda alle smanie d'una passione e ragionare pacatamente su la natura di quella; così nella poesia qualunque incongruenza di tal sorta tradisce la misera simulazione del poeta: e la sua espressione, fallito l'intento, vien detta *rettorica*. Un esempio notabile di codesto difetto è nella canzone del Monti *Per il Congresso d'Udine:* dove il poeta, affigurata nella prima stanza l'Italia muta, con gli occhi bassi dalla paura, tremante:

> Oh più vil che infelice! oh de' tuoi servi
> Serva derisa!

improvvisamente, per aprirsi la via a lodar Bonaparte liberatore, ce la torna a rappresentare infusa dell' « etereo fuoco » di lui:

> Ed ella già calata ha la visiera;
> E il ferro trae, gittando la vagina,
> Desiosa di lauro e non di mirto.
> Bieco la guata ed irto
> Più d'un nemico; ma costei nol cura.
> Lasciate di sua morte, o re, la speme:
> Disperata virtù la fa secura,
> Nè vincer puossi chi morir non teme.

Infatti nel commiato il poeta medesimo, avvistosi della contraddizione, ammonisce la sua canzone:

> Canzon, l'italo onor dal sonno è desto;
> Però della rampogna
> Che mosse il tuo parlar, prendi vergogna.

Che effetto può produrre codesto nell'animo del lettore? Cedendo a quello che sembra il sentimento del poeta, egli da prima si sente arder d'ira e di vergogna per la patria degenerata; quando d'un tratto, per il malagevole varco d'un emistichio: « Egra è sì, ma non spenta », gli giunge il soffio d'un sentimento affatto contrario, l'entusiasmo e l'orgoglio per la cosa medesima. Com'è agevole intendere, a questo punto il lettore non si raccapezza più: egli non può credere al poeta; è costretto a cercare il motivo del cambiamento sopravvenuto; la seconda impressione neutralizza la prima, senza distruggerla; l'effetto estetico è spento. E quando giunge al commiato, s'accorge (perchè la fantasia rimasta inerte ha dato il passo all'intelletto) che il poeta in verità non provava nè sdegno, nè ammirazione per lo stato presente d'Italia, sicchè, freddamente giocando d'immaginazione, potea rappresentarcelo qual più gli piacesse.

Ne' lavori d'arte oggettiva la coerenza difetta, quando i caratteri rappresentati appariscono inesplicabili nelle loro contradizioni. Le contradizioni del carattere accadono anche in natura; ma quelle che noi chiamiamo a codesto modo, non sono se non determinazioni le quali, per lungo tempo secondarie o nascoste, a un'occasione dan fuori e soverchiano le determinazioni più note. Un frate, famoso per la santità dei costumi, un bel giorno commette fornicazione: a tutti parrà una con-

tradizione; ma chi ne dimandi il priore, sentirà che quel frate avea dato segno più d'una volta d'inclinazione alla sensualità, e che solo a furia di digiuni e di discipline era riuscito a mortificare la carne.

Lo stesso in poesia. Le contradizioni vi dovranno apparire giustificate da qualche germe essenziale del carattere e dall'occasione propizia. Che Amleto, dopo aver giurato a gran voce di vendicare l'uccisione del padre, indugi poi tanto a compiere il suo proposito, s'intende: nel carattere d'Amleto, oltre il caldo affetto filiale, c'è quel dubbio raziocinatore che lo svia dall'azione: egli è un sensitivo, cui l'eccessiva intellettualità rende perplesso fino all'inerzia. Invece i drammi di Vittor Hugo son popolati di persone che si contradicono sempre, non già per il ritmo del loro carattere, ma senza ragione, come dementi, solo perchè il poeta ha bisogno di menarli al colpo di scena premeditato da lui. Così, per citare un esempio, nella *Lucrezia Borgia*, Gennaro, che in principio apparisce un soldato coraggioso e galante, súbito dopo, baciato da una giovine donna sur una terrazza, in luogo di profittare dell'avventura, lì su due piedi si mette a spifferare alla bella ignota i più gelosi segreti dell'anima sua - quelli che non ha rivelati nè pure agli amici più caramente diletti, nè pure a Maffio Orsini, il suo indivisibile fratello d'armi. D'altra parte Lucrezia, la quale, per amor di Gennaro, il figliuolo che non la conosce, da prima si mostra pentita delle sue colpe a segno tale da far grazia a' suoi nemici più formidabili, d'improvviso, perchè gli amici di Gennaro e il fratello d'armi di lui le rinfacciano in un ballo i delitti commessi a danno delle loro casate, delibera, senza nè anco un istante di contrasto interiore, d'avvelenarli tutti a una cena. Gennaro, generoso e pietoso, il solo a cui Lucrezia non abbia dimostrato che affetto, diviene, non si sa perchè, il più accanito nemico di lei, e fa quel che gli altri, i quali hanno pure tanti motivi di risentimento, non osano: la vitupera nella sua stessa città, in Ferrara. Don Alfonso, marito di Lucrezia, mentre non ama, anzi aborre la moglie, n'è poi tanto geloso da tentare di uccidere a tradimento, egli che ci venne rappresentato fiero, cavalleresco e leale, Gennaro, pur quando ha saputo che questi gli salvò il padre in battaglia.

Alla fine, gli amici di Gennaro, gl'insultatori di Lucrezia Borgia, accettano, senza un sospetto al mondo, l'invito a cena d'una principessa Negroni ch'ei non hanno mai vista nè conosciuta e il cui palazzo ha un'uscita in quello della loro nemica; Gennaro, non punto pregato, partecipa a quella cena; Lucrezia, rinunziando a' suoi propositi di conversione, si presenta per annunziare ch'ei son tutti avvelenati, e quando il suo Gennaro, avvelenato con gli altri, si lancia su di lei per trafiggerla, ella si lascia ferire prima di rivelargli che è proprio sua madre. Insomma una Lucrezia purificata e feroce, un Gennaro rigido e galante, ciarliero e taciturno, credulo e sospettoso; un don Alfonso disamorato e geloso, traditore e leale: ecco le persone di questo dramma che va avanti d'arbitrio in arbitrio, come un polveroso uragano d'inverisimile.

Bisogna avvertire per altro che il fatto estetico, come conoscenza intuitiva, non è punto soggetto alle leggi della conoscenza scientifica: non entran dunque nella nostra categoria le contradizioni percepite non dal senso, ma dall'intelletto; le quali non toccan punto la bellezza dell'espressione. La verità storica, la verità matematica, la verità logica, non hanno a vedere con la verità estetica. Lo Shakespeare nel *Sogno d'una notte d'estate* può mettere in bocca a Teseo l'apologia di Didone o l'accenno alla festa di San Valentino; il Manzoni può,

nell'*Adelchi*, rappresentare un eroe longobardo umanitario e sansimoniano; Dante può percorrere a piedi in due giorni tutto, da un capo all'altro, il meridiano terrestre; Lucrezio può principiare il suo poema con l'implorazione a Venere, e insegnar subito dopo che gli dèi, per loro natura, sono incuranti degli uomini e sordi alle collere come alle preghiere: ciò tutto è contradizione intellettuale, ma non estetica. La coerenza fantastica, la sola necessaria in poesia, non ha punto bisogno della coerenza logica.

V.

Compiuta l'analisi psicologica di tutta l' opera in rapporto allo stato d'animo che il poeta vuol provocare, il critico estetico avrà gli elementi necessarj per il giudizio. Egli saprà quante volte il poeta abbia cólto l'espressione ricca, piena, totale, vale a dire l'espressione caratteristica, e quante volte abbia dato nel generale, nel consuetudinario, nel rettorico, nel superfluo, nell'incoerente. Egli potrà calcolare se le imperfezioni siano di quelle che offuscano solo qua e là l'espressione, senza punto scemarne la forza rappresentativa; o di quelle altre che, per difetto d'energia, non riescono a suscitare alcuna illusione sentimentale o che, suscitata, la disperdono sul più bello con un'espressione distratta. Certo, una parola più o meno propria, un'immagine più o meno ben rilevata non bastano a spegner l'effetto d'una poesia vibrante di vera passione; mentre la sola mancanza del caratteristico basta a togliere ogni efficacia a un'espressione perfetta secondo rettorica.

Dopo ciò tutto, una nuova contemplazione sintetica dell' opera d'arte procurerà al critico estetico non soltanto la più intensa e più ricca, la piena impressione, di quella; ma gli darà la ragione d' ogni consenso, d'ogni esitazione, d'ogni ripugnanza del suo senso estetico. E alla fine egli potrà dimostrare a se stesso ed altrui se e quanto sia bella quell'opera d'arte, in un giudizio oggettivo e immutabile, non dipendente dal suo gusto o dal suo capriccio, ma derivato dall'esame di tutti i rapporti psicologici tra l'emozione che si volea stimolata e i mezzi adoperati a conseguire l'intento.

Ma qui giova tener a calcolo un'obbiezione, la quale, non oppugnata, manderebbe all'aria tutta la nostra argomentazione. La percezione dei rapporti fra l' emozione e l'espressione dell' emozione è poi la stessa per tutti?

Bisogna distinguere. L'esperienza dimostra che, dato un carattere, secondo le circostanze in cui si ritrova noi possiamo calcolarne tutte le reazioni sentimentali. L'esperienza dimostra che, dato un carattere, secondo l'espressione dell'emozione noi possiamo giudicarne la qualità dell' emozione. Un soldato rozzo, generoso, violento, leale, appassionato, crede che la sua moglie giovine e bella, la quale egli adora, lo tradisca: che farà costui? Ucciderà quella donna, e seguiterà a adorarla anche morta; ecco Otello.

Un uomo retto, serio e pensoso vede un suo amico, un suo discepolo fare qualcosa: gli cinge il collo con le braccia e gli dice:

> ... Alma sdegnosa,
> Benedetta colei che in te s'incinse!

Quell'uomo, Virgilio, dimostra per comune sentenza approvazione e ammirazione a Dante. Il rapporto tra l' emozione e l' espressione è

dunque, non una verità logica, ma una verità sperimentale; e quindi la stessa per tutti.

La differenza può essere soltanto di *quantità*. Nella vita, come nell'arte, un'espressione visiva o uditiva riproduce la stessa immagine in tutti, fuorchè nei ciechi nati e nei sordi nati. Niuno può sapere, sta bene, se la propria immagine sia più o meno forte che quella degli altri, vale a dire se, *quantitativamente*, quelle immagini s'equivalgono; certo, *qualitativamente*, per la loro natura, si corrispondono. Le idee sono universali, e le immagini non son altro che associazioni d'idee.

Lo stesso va detto per i sentimenti. Nella vita, come nell'arte, un bambino moribondo desta pietà, un atto eroico desta entusiasmo, una iniquità desta ripugnanza, in tutti, fuorchè nei degenerati o nei pazzi. Anche qui, certo, accade che il sentimento sia più o meno intenso da uomo a uomo, differisca per la *quantità*; per la *qualità*, vale a dire per la natura della reazione organica e dell' espressione, è sempre il medesimo. Davanti a uno spettacolo straziante c'è chi piange, c'è chi si fa serio, c'è chi guarda da un'altra parte, c'è chi se ne va; ma tutti sono *depressi*. Uno che si mettesse a ridere sarebbe preso per matto. Invece, davanti uno spettacolo giocondo, c'è chi sorride, c'è chi batte le mani, c'è chi guarda sereno; ma tutti sono *eccitati*. Si può dunque di nuovo affermare che il rapporto tra l'emozione e l'espressione dell'emozione varia per la quantità, secondo i temperamenti e i caratteri; per la qualita è universale e comune a tutti gl'individui normali.

Anche nella poesia, gli stimoli provocati dall'espressione bella posson variare per la quantità, non per la qualità. Se un poeta riesce a suscitare un'emozione, non la susciterà *tanta* in tutti, ma in tutti la susciterà *tale*.

L'addio d'Ettore a Andromache nell'*Iliade*, la *Francesca* di Dante, il *Macbeth* dello Shakespeare commuovono tutti, benchè non tutti nella stessa misura. Ma con tutto questo, l' espressione bella è egualmente bella per tutti. Che uno, per la struttura del suo carattere, se ne commuova al doppio d'un altro, non vuol dire; perchè nella vita sentimentale di questo l'espressione bella sarà sempre rappresentata dalla metà di commozione dell' altro. La capacità sentimentale d'ognuno, essendo organica, si conserva la stessa nella vicenda dell' esperienze individuali, sicchè la proporzione, anche estetica, vien mantenuta: e tutti giudicheremo concordi un' opera d' arte più o meno espressiva d'un'altra, pur variando in ciascuno il grado della capacità sentimentale ed estetica. Se poi c'è di quelli che non sentono nulla davanti un'espressione bella, vuol dire che difettano del senso estetico e non proveranno mai nulla davanti nessun'altra espressione: di fatti, in arte, non si va oltre il bello. Costoro sono i ciechi dell'intuizione estetica; ma la cecità non è una buona ragione per negare l'esperienza di tutti, la facoltà visiva.

Ciò che non può in alcun modo accadere, gli è che la stessa opera d'arte susciti emozioni differenti per la qualità. Una poesia *non può* risvegliare la pietà negli uni e l'allegrezza negli altri; provocare in questi l'entusiasmo, in quelli la paura. Un'espressione bella è bella per tutti; un'espressione brutta è brutta per tutti. Il fondamento oggettivo del giudizio estetico è questo appunto: il rapporto fra l'emozione e l'espressione dell'emozione, ch'è universale e costante come la natura dell'uomo. La critica estetica è una scienza sperimentale.